

Avant-propos

Cécile Yapaudjian-Labat et Pascal Mougin

Emblématiques de la période dite « formaliste » de Claude Simon, *Triptyque* (1973) et *Leçon de choses* (1975) comptent parmi les textes les plus audacieux et les plus déroutants du romancier. Marqués par le textualisme ricardolien qui s'impose dans la décennie soixante-dix comme le discours critique dominant, ils sont empreints, tout comme *La Bataille de Pharsale* (1969) et *Les Corps conducteurs* (1971) qui les précèdent dans cette voie, d'une radicalité avant-gardiste n'ayant que peu d'équivalents en leur temps. Pour cette raison sans doute, ces textes ont tout particulièrement inspiré les commentateurs. Chacun de ces « nouveaux nouveaux romans¹ », selon l'expression d'André Miguel, se présente comme une « fiction productive se réalisant seulement dans le langage et par le langage ». Après eux, s'ouvre la période des grands romans-fresques largement reconnectés avec le monde, inaugurés par *Les Géorgiques* en 1981.

Dans *Triptyque*, trois séries – campagne, urbaine et balnéaire – s'entrelacent, par fragments. La série rurale tourne autour de la noyade d'une enfant qu'une domestique qui en avait la garde confie à deux jeunes adolescents pour aller retrouver son amant ; dans la séquence urbaine, le soir même de ses noces, un marié, ivre, trompe sa femme avec une serveuse et rentre se coucher au matin ; dans la série balnéaire, en échange de la protection de son fils impliqué dans une affaire de drogue, une mère, dans une chambre de palace sur la côte méditerranéenne, s'offre à un politicien. Mais ce sont moins ces histoires qui intéressent Simon que la manière de les décrire et de les articuler les unes avec les autres. Comme le suggèrent les plans préparatoires au montage du roman², les

¹ André MIGUEL, « *Triptyque*, le dernier Claude Simon », *Clés pour le spectacle*, 20 février-20 mars 1973.

² Voir le « Plan de *Triptyque* (21 janvier 1972) », dans *CE I*, p. 1234-1237, et « Schéma des couleurs pour *Triptyque* (29 janvier 1972) », *ibid.*, p. 1238-1239.

trois séries, strictement autonomes, entrent pourtant en résonance par le biais d'analogies, de jeux de contraste de couleurs et de formes, par l'emploi de mêmes mots ou motifs circulant d'une série à l'autre.

Si la table des matières annonce sept chapitres organisés autour d'une partie centrale, précisément intitulée « Leçon de choses », c'est pourtant à nouveau la structure en triptyque que l'on retrouve dans le roman de 1975. De la description d'une pièce en ruines à l'ouverture du roman dans une section intitulée « Générique », Simon fait surgir trois histoires. Dans chacune d'elles, il est question d'une pièce jonchée de gravats, mais renvoyant à des époques (fin XIX^e siècle, Seconde Guerre mondiale, années cinquante) et à des états différents : des promeneurs flânent sur une falaise et en bord de mer, visitent une pièce en réfection, puis l'homme du groupe et l'une des femmes se donnent un rendez-vous clandestin le soir ; des soldats assiégés se barricadent dans une maison à moitié démolie ; des maçons travaillent dans une pièce. Se développant en parallèle au début du roman, les trois séries se chevauchent de manière de plus en plus resserrée ensuite : un mot, un motif, un geste, un glissement métonymique assurent le passage d'une série à l'autre.

Il faut retenir la place majeure accordée au stimulus visuel ou textuel en amont de l'écriture des deux romans : les trois séries de *Triptyque* trouvent leur origine dans les œuvres picturales de Jean Dubuffet, Paul Delvaux et Francis Bacon. Mais ces références restent tues dans le roman. Dans *Leçon de choses*, en revanche, des descriptions sont associées dans le texte même à des peintures impressionnistes. Simon s'est appuyé aussi, dans la série des soldats, sur l'œuvre picturale emblématique de la guerre de 1870 déjà décrite dans *La Bataille de Pharsale, Les Dernières Cartouches*, d'Alphonse de Neuville. Mais c'est surtout un stimulus textuel, un manuel scolaire de *Leçon de choses*³ à l'usage de l'école primaire, dont Simon cite des fragments, qui est à l'origine de l'écriture du texte. Le motif de la chute, qui parcourt le roman, contribue d'ailleurs à défaire ironiquement « l'idéologie confiante et optimiste de la III^e République⁴ » portée par les leçons du manuel.

Dans les deux textes, la description a la première place. C'est elle qui déclenche toute la dynamique scripturale : des séries de descriptions,

³ Simon cite des passages de *Leçons de choses pour la classe de Septième. Pierres et terrains, air et eau*, Bonnier éd., « conforme aux programmes officiels de 1902 ».

⁴ Alastair B. DUNCAN, « Notice de *Leçon de choses* », *CE II*, p. 1479.

dont le point focal est toujours précisé, se succèdent, l'une engendrant la suivante et avec elle la fiction. Ces descriptions ont également pour caractéristique d'interroger les enjeux de la représentation et de jouer avec ses différents statuts : le passage d'une série à une autre s'opère par exemple par la description d'une photographie, d'une gravure galante, d'un almanach des postes, d'un fragment de pellicule de film qui déplace le lecteur dans un nouvel univers qui à son tour s'anime et prend la place du précédent. Des fragments de récits se construisent ainsi, dans des jeux d'enchâssements, de mises en abyme, d'échos intra- et intertextuels.

Relire *Triptyque* et *Leçon de choses* plus de cinquante ans après leur parution permet de mesurer combien la richesse de ces romans est loin d'être épuisée mais aussi de constater l'évolution et la plus grande variété des approches critiques aujourd'hui.

Le dossier consacré ici à ces deux romans, dans le sillage des séminaires organisés par l'ALCS le 30 janvier 2021, en visioconférence, et le 28 janvier 2023, à la Maison de la recherche de la Sorbonne nouvelle à Paris, s'ouvre par un vaste bilan critique : Ilias Yocaris rend justice à ces exégèses foisonnantes et à la variété des approches, qu'elles soient « formalistes », « néo-formalistes », thématiques, intersémiotiques ou comparatistes ; le panorama qu'il propose à partir de quelque soixante-dix études recensées est aussi l'occasion de démêler quelques malentendus persistants comme les limites de certaines approches, en prolongeant la réflexion sur la notion même de formalisme. Metka Zupančič revient quant à elle sur la thèse de 3^e cycle qu'elle a consacrée à *Triptyque* quelques années après la parution du roman ; l'intérêt qu'elle y témoignait pour les mises en abyme, les structures d'enchâssement et la sollicitation du modèle pictural par Simon s'inscrivait dans la continuité des travaux de Ricardou, mais elle pointait également les dimensions mythiques – voire mystiques – du texte, moins audibles dans le contexte de l'époque, et qui resteraient à explorer plus avant aujourd'hui. Thomas d'Amato, à travers une étude minutieuse des occurrences des noms de couleur, dégage la palette spécifique de chacun des trois mondes fictionnels de *Triptyque* ainsi que les phénomènes d'échos de l'un à l'autre ; il montre que la manière dont Simon tire parti des rapports de contraste et de complémentarité chromatique tient sans doute à sa lecture de *l'Art de la couleur* de Johannes Itten, qu'il possédait dans sa bibliothèque. Le modèle pictural n'est pas le seul que mobilise Simon : Romain Billet

montre combien *Triptyque* doit à la théorie mathématique des ensembles, dont l'application à la littérature constitue l'expression particulièrement aboutie du structuralisme néoromanesque.

Les trois études suivantes sont consacrées à *Leçon de choses*. Alastair Duncan se propose de lire le roman de 1975 « au premier degré », le roman racontant à sa manière l'histoire d'une jeune femme sous l'emprise d'un séducteur ; la réécriture de *Madame Bovary* proposée ici par Simon inflige au personnage féminin en butte à la violence masculine un traitement dégradant qui, s'il témoigne d'un certain état d'esprit de l'époque, ne peut que heurter les sensibilités actuelles. Étudiant la description d'un phare côtier comme exemple emblématique de mise en abyme, Vincent Berne voit quant à lui dans *Leçon de choses* le point culminant d'une démarche expérimentale visant à affranchir la littérature des exigences du sens institué, au bénéfice d'un fonctionnement métatextuel. Attentive au thème du vin dans ce même roman, Marie Hartmann montre les vertus poétiques du motif ; s'il constitue un véritable « opérateur de liaison » au sein du texte, le vin est aussi le ressort permettant aussi bien la trivialisation du religieux qu'une dénonciation radicale de l'obscénité des guerres, dans une relation étroite à Céline aussi bien qu'à Proust.

Dans la rubrique « Varia », Joanna Kotowska-Miziniak propose une étude de l'esthétique photographique à l'œuvre dans *La Séparation*, pièce de Simon dont le texte a été publié récemment, et dans son recueil *Photographies*. Examinés systématiquement, les repères spatio-temporels fournis par le texte de la fiction théâtrale comme les indices topographiques et chronologiques présents dans les images relèvent d'un même mixte singulier de précision et d'indétermination, caractéristique de la manière simonienne.

On lira également l'article de Romain Billet récompensé en 2023 par le prix Claude et Réa Simon, portant sur les citations de Paul Valéry choisies par Simon en épigraphes du *Vent* et de *La Bataille de Pharsale* ; riches d'enseignement sur les affinités esthétiques et conceptuelles liant les deux auteurs, elles renvoient à un « postmodernisme de crise » consécutif des deux guerres mondiales.